



TITLE:

Der Begriff der Aura bei Benjamin und Adorno

AUTHOR(S):

Nomura, Osamu

CITATION:

Nomura, Osamu. Der Begriff der Aura bei Benjamin und Adorno. ドイツ
文学研究 1992, 37: 1-33

ISSUE DATE:

1992-03-30

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/185041>

RIGHT:

Der Begriff der Aura bei Benjamin und Adorno

Osamu Nomura

I Der Begriff der Aura bei Walter Benjamin

Der Grundbegriff des historischen Materialismus ist
nicht Fortschritt sondern Aktualisierung.

(V 574)

Seitdem Benjamin in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ die Grundrichtung der modernen Kunst als einen Verfallsprozeß der Aura erkannte, ist dieser Gedanke von vielen aufgenommen und erörtert worden, zumal schon seine Darstellungsweise sehr beeindruckt. Jedoch erscheint mir diese Auseinandersetzung, deren Ende noch heute kaum abzusehen ist, insgesamt als recht unproduktiv, fast als Leerlauf. Eine der Ursachen dafür ist wohl, daß wir bei Benjamin selbst den Begriff der Aura nicht klar genug zu fassen bekommen. Dieser wird uns ja, wie es bei vielen seiner Begriffe der Fall ist, als ein ursprünglicher „Strudel“ vorgestellt, und wir werden leicht in die Pluralität der „Sinnstufen“ dieses Strudels hineingerissen. (Übrigens hielt er „die talmudische Lehre von den 49 Sinnstufen jeder Thorastelle“ für maßgebend. cf. B 524).

Die Absicht meines folgenden Versuchs ist daher erstens, einige Sinnstufen des Begriffs zu klären, und zwar so, daß ich so weit, wie möglich, Benjamin selbst zu Wort kommen lasse. Zweitens möchte ich andeuten, daß der Begriff „Aura“ bei ihm zuletzt eine Sinnstufe erreicht hat, wo man ohne das Wort „Aura“ besser auskommen könnte.

1

Zum erstenmal führte Benjamin den Begriff der Aura im Jahre 1931 ex-

plizit in seine Ästhetik ein, in dem Aufsatz „Kleine Geschichte der Photographie“. Dort erörtert er, die neunzigjährige Entwicklungsgeschichte der Photographie überschauend, die darin zu bemerkende Tendenz eines Verfalls der Aura. Und „Aura“ wird schon ähnlich wie vier Jahre später im „Kunstwerk“-Aufsatz charakterisiert.

Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat—das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. (II 378)

Aber in einer bestimmten Hinsicht spricht Benjamin nach vier Jahren über die Aura anders. Im „Kunstwerk“-Aufsatz richtet sich sein Blick hauptsächlich auf den Prozeß, in dem, eng verbunden, sowohl die Erfindung neuer Reproduktionstechniken der Kunst als auch die zunehmende Bedeutung der Massen im heutigen Leben den Verfall der Aura beschleunigen. Dabei geht selbst die Schätzung der Aura verloren, welche die Photographie in den ersten zehn Jahren ihrer Entwicklung noch an sich hatte. Dagegen wird in der „Kleinen Geschichte“ genau verfolgt, aus welchen technischen und sozialen Gründen die Kunst der Photographie in ihrem ersten Jahrzehnt, „welches ihrer Industrialisierung vorausging“, überhaupt Aura beziehungsweise ein Künftiges, das „wir, rückblickend, (...) entdecken können“, enthalten konnte. Es war die Zeit von Daguerre, Hill, Cameron, Nadar u.a.

Benjamin schreibt über die Bilder jener Unbekannten, von denen Hill Aufnahmen gemacht hat:

... in jenem Fischweib aus New Haven, das mit so lässiger, verführerischer Scham zu Boden blickt, bleibt etwas, was im Zeugnis für die Kunst des Photographen Hill nicht aufgeht, etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die „Kunst“ wird eingehen wollen. (...) Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können. Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. (II 370f.)

Hier taucht das Wort Aura nicht auf. Doch was Wendungen wie „etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist“, „Hier und Jetzt“ oder „ein unbewußt durchwirkter Raum“ meinen, ist wohl die Aura, die auf Photos von damals erscheinen konnte. Nach Benjamin hat die Möglichkeit dieser Erscheinung einen technischen und einen sozialen Grund. Der technische Grund sei in der langen Expositionsdauer gelegen, die es damaligen Aufnahmen ermöglicht habe, daß das Objekt „gleichsam in das Bild“ hineingewachsen sei. Den sozialen Grund sah er darin, daß der Mensch als „Objekt“ „der Angehörige einer im Aufstieg befindlichen Klasse“ gewesen sei. Die Aura auf Lichtbildern habe dann bei der Änderung von Technik und sozialen Verhältnissen schwinden müssen.

„Ein erschütterndes Zeugnis“ des Aura-Verfalls sieht Benjamin in einem frühen Bildnis von Kafka. Dieses Bild des ungefähr sechsjährigen Jungen „in seiner uferlosen Trauer ist ein Pendant der frühen Photographie, auf welcher die Menschen noch nicht abgesprengt und gottverloren in die Welt sahen wie hier der Knabe“. (II 375f.)

Das Verschwinden der Aura war, so Benjamin, ein notwendiger Prozeß. Viele Photographen sahen jedoch in der Periode nach 1880 noch immer ihre Aufgabe darin, durch allerlei Tricks Aura vorzutäuschen. Sie verharrten in einer Abwehrhaltung gegen die unaufhaltsame Tendenz der Zeit. Ihre Werke zielten nicht darauf, menschliche Zusammenhänge des Gegenstandes zu erfassen und uns auf diese Weise erhellende Erfahrungen zu vermitteln, sondern darauf, mit Hilfe einer Pseudo-Aura deren Verkäuflichkeit zu erweisen, und zwar dadurch, daß es ihnen gelang, harmlose Assoziationen bei uns auszulösen.

Doch sieht Benjamin auch Tendenzen gegen diese bloß reaktive Abwehrhaltung, besonders in Atgets Pariser Photos.

Atgets Pariser Photos sind die Vorläufer der surrealistischen Photographie; Vortrupps der einzigen wirklichen breiten Kolonne, die der Surrealismus hat in Bewegung setzen können. Als erster desinfiziert er die stickige Atmosphäre, die die konventionelle Porträtfotographie der Verfallsepoche verbreitet hat. Er reinigt diese Atmosphäre, ja bereinigt sie: er leitet die Befreiung des Objekts von der Aura ein, die das unbezweifelbarste Verdienst der jüngsten Photographieschule ist. [...Die Bilder von ihm] saugen die Aura aus der Wirklichkeit wie Wasser aus einem sinkenden Schiff. (II 378)

Die Dinge von ihrer Aura „befreien“ heißt: die Dinge sich selber, vielmehr den Menschen näherbringen. Und die Heutigen haben ja—nach Ben-

jamin—eine „leidenschaftliche Neigung“, sich die Dinge näherzubringen und das Einmalige einer jeden Lage durch ihre Reproduzierung zu überwinden. „Täglich macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild habhaft zu werden.“ (II 379) Ein dazu recht geeignetes Mittel sei die Photographie, insofern sie die Aura zu „zertrümmern“ und den Gegenstand aus seiner Hülle zu „entschälen“ in der Lage sei.

Künstler wie Atget oder Sander machten es sich zur Aufgabe, die Leute an den Gegenstand „aus der unmittelbaren Beobachtung“ herantreten zu lassen. Ihre Beobachtung solle „eine sehr vorurteilslose, ja kühne, zugleich aber zarte“ sein, nämlich—so schreibt Benjamin—im Sinn des Goetheschen Wortes: „Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird.“ (II 380)

Mit anderen Worten: in der Gegenwart kann man in der Photographie, falls sie die Aura „zertrümmern“ kann, neue und unermeßliche Möglichkeiten sehen. „Photographie als Kunst“ wird zu „Kunst als Photographie“.

Jeder wird die Beobachtung haben machen können, wieviel leichter ein Bild, vor allem aber eine Plastik, und nun gar Architektur, im Photo sich erfassen lassen als in der Wirklichkeit. Die Versuchung liegt nahe genug, das schlechterdings auf den Verfall des Kunstsinns, auf ein Versagen der Zeitgenossen zu schieben. Dem aber stellt sich die Erkenntnis in den Weg, wie ungefähr zu gleicher Zeit mit der Ausbildung reproduktiver Techniken die Auffassung von großen Werken sich gewandelt hat. Man kann sie nicht mehr als Hervorbringungen Einzelner ansehen; sie sind kollektive Gebilde geworden, so mächtig, daß, sie zu assimilieren, geradezu an die Bedingung geknüpft ist, sie zu verkleinern. Im Endeffekt sind die mechanischen Reproduk-

tionsmethoden eine Verkleinerungstechnik... (II 381f.)

Mancher von uns wird gegen diese Argumentation einen inneren Widerstand spüren. Denn es hört sich etwas sonderbar an, daß moderne Kunstwerke unassimilierbar groß und mächtig und oft „kollektive Gebilde“ geworden seien. In diesem Fall stellen wir uns vielleicht besser statt eines Kunstwerks die moderne Realität selbst vor. Dann würde der Gedankengang Benjamins mit den folgenden Worten Brechts fast übereinstimmen. Benjamin hat sie in demselben Aufsatz zitiert. Die Lage, sagt Brecht, wird

dadurch so kompliziert, daß weniger dann je eine einfache „Wiedergabe der Realität“ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe nichts über diese Institute. (...) Es ist also tatsächlich, „etwas aufzubauen“, etwas „Künstliches“, „Gestelltes“. (II 383f.)

Man könnte also sagen, eine wahre Erfahrung der Realität werde jetzt schwer nur aus einem Lichtbild geschöpft. Leichter würden wir sie aus einer Collage der Bilder, aus einem Film oder aus einem Bild mit „Beschriftung“ schöpfen. (cf. II 385)

Wir wollen hier auf den Begriff der Aura zurückkommen. Die Photographie habe in ihrem ersten Jahrzehnt noch Aura verbreiten können; es habe damals ein glückliches Zusammengehen technischen Fortschritts und gesellschaftlicher Situation gegeben. Diese Periode sei aber sehr schnell vergangen, und seither sei die Geschichte der Photographie nur die eines Verfalls der Aura. Alle Versuche, Aura zu erhalten oder wiederzugewinnen, produzieren nach Benjamin immer eine Pseudo-Aura. Ja, die neue, unermeßliche Bedeutung der Photographie setze erst dort ein, wo durch technische Neuerungen—wie bei Atget—die Aura „zertrümmert“ werde.

Auch wenn uns „die ersten Photographien jetzt so schön und unnahbar aus dem Dunkel der Großvätertage heraustreten“ sollten, wir könnten ihnen doch nie nachfolgen.

Aber einige unter uns mögen dennoch sagen: Vor 60 Jahren wurden Atgets Arbeiten wieder entdeckt und bewirkten einen großen Schock. Damals sah es wirklich so aus, als enthüllten sie ihre Gegenstände; heute scheinen sie uns—ganz im Gegenteil—von einer Aura umgeben zu sein. Ja, man kann sogar fragen, ob die Aura nicht notwendiges Attribut eines Kunstwerks sei, das diesen Namen verdiene.

Wir werden auf diese Frage zurückkommen.

2

Im „Kunstwerk“-Aufsatz wird vier Jahre später die Aura sehr ähnlich charakterisiert wie in der „Kleinen Geschichte“, allerdings die Aura der frühen Photographie nicht mehr erwähnt. Statt dessen führt Benjamin aus, daß „das Hier und Jetzt“ des Originals, die Echtheit, die Einmaligkeit und „die geschichtliche Zeugenschaft“ des Kunstwerks untrennbar mit seiner Aura verbunden sei. Und aus diesem auratischen „Hier und Jetzt“ entstehe sein Kultwert, egal, ob der Kult nun im religiösen Ritual oder—als Dienst an der Schönheit—im säkularisierten Ritual vollzogen werde. Nach Benjamin ist diese auratische Kunst in die Krise geraten „mit dem Aufkommen des ersten wirklich revolutionären Reproduktionsmittels, der Photographie (gleichzeitig mit dem Anbruch des Sozialismus).“ (I 481)

In dem Augenblick aber, da der Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt, hat sich auch die gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt. An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik. (I 482)

Und an die Stelle des Kultwerts tritt nun der „Ausstellungswert“ des Kunstwerks.

Also wird hier die Aura als etwas Autoritatives und damit das Verschwinden der Aura als bemerkenswertes Moment des Modernisierungsprozesses gewertet. Durch seine technische Reproduzierbarkeit gerate die Autorität des Kunstwerks ins Wanken.

Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten—einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist. (...)

Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. (...) Der Verfall der Aura beruht auf zwei Umständen, die beide mit der zunehmenden Bedeutung der Massen im heutigen Leben zusammenhängen. Nämlich: Die Dinge sich räumlich und menschlich „näherzubringen“ ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist. (...) Die Entschälung des

Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren „Sinn für das Gleichartige in der Welt“ so gewachsen ist, daß sie es mittles der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt. (I 477ff.)

Im geschichtlichen Prozeß verwandelt sich das Kunstwerk aus einem Kultgegenstand in einen Gegenstand, der „im Spiel“ Erkenntnis und Erfahrung vermittelt. In einer neuentdeckten Fassung wird das genau erklärt.

Sicher ist weiter, daß die geschichtliche Tragweite dieses Funktionswandels der Kunst, der im Film am vorgeschrittensten auftritt, deren Konfrontation mit der Urzeit der Kunst nicht nur methodisch, sondern auch materiell erlaubt.

Die Kunst der Urzeit hält, im Dienste der Magie, gewisse Notierungen fest, die der Praxis dienen. (...) Gegenstände solcher Notierungen boten der Mensch und seine Umwelt dar, und abgebildet wurden sie nach den Erfordernissen einer Gesellschaft, deren Technik nur erst verschomolzen mit dem Ritual existiert. Diese Technik ist an der maschinellen gemessen natürlich rückständig. Aber nicht das ist für die dialektische Betrachtung das Wichtige. Für sie kommt es auf den tendenziellen Unterschied zwischen jener Technik und der unsrigen an, der darin besteht, daß die erste Technik den Menschen so sehr, daß die zweite ihn so wenig wie möglich einsetzt. Die technische Großtat der ersten Technik ist gewissermaßen das Menschenopfer, die der zweiten liegt auf der Linie der fernlenkbaren Flugzeuge, die keine Besatzung brauchen. Das Ein für allemal gilt für die erste Technik (da geht es um die nie wiedergutzumachende Verfehlung oder den ewig stellvertretenden Opfertod). Das Einmal ist keinmal gilt für die zweite (sie hat es mit dem Experiment und seiner unermüdlichen

Variierung der Versuchsanordnung zu tun). Der Ursprung der zweiten Technik ist da zu suchen, wo der Mensch zum ersten Mal und mit unbewußter List daran ging, Abstand von der Natur zu nehmen. Er liegt mit anderen Worten im Spiel. (VII 358f.)

Die Kontrastierung der mit dem Ritual verschmolzenen alten Technik mit der „spielerischen“ neuen erinnert zunächst an die Entgegensetzung von „Kultwert“ und „Ausstellungswert“. Aber Benjamin setzt beide Oppositionen nicht einfach parallel. Im Anschluß an die gerade zitierte Stelle spricht er davon, daß das Kunstwerk sowohl an der alten als auch an der neuen Technik Anteil habe. Dazu später.

Übrigens wird sich auch hier bei manch einem ein innerer Widerstand regen; hat sich doch inzwischen allzu klar erwiesen, daß die moderne Technik den Menschen nicht weniger „opfert“, als es die alte getan hat. Aber in den dreißiger Jahren beurteilten die Progressiven die moderne Technik weit positiver. Benjamin war zwar weit skeptischer als mancher der Linken von damals. Doch galt seine tiefe Besorgnis mehr der Situation einer Gesellschaft, welche die neue Technik nicht zugunsten des Menschen handzuhaben wußte, als der Technik selber. Sein in diesem Sinne radikales Krisenbewußtsein fand bekanntlich schon damals in vielen seiner Schriften Ausdruck. Das ist auch in den Sätzen nachzulesen, auf die wir oben kurz bezug genommen haben:

Ernst und Spiel, Strenge und Unverbindlichkeit treten in jedem Kunstwerk verschränkt auf, wenn auch mit Anteilen sehr wechselnden Grades. Damit ist schon gesagt, daß die Kunst der zweiten wie der ersten Technik verbunden ist. Allerdings ist hierbei anzumerken, daß die „Naturbeherrschung“ das Ziel der zweiten Technik nur auf höchst anfechtbare Weise bezeichnet; sie bezeichnet es vom Standpunkt der

ersten Technik. Die erste hat es wirklich auf Beherrschung der Natur abgesehen; die zweite viel mehr auf ein Zusammenspiel zwischen der Natur und der Menschheit. Die gesellschaftlich entscheidende Funktion der heutigen Kunst ist Einübung in dieses Zusammenspiel. (VII 359)

Kommen wir nun zum eigentlichen Thema zurück. Benjamin untersucht im „Kunstwerk“-Aufsatz die Verfallstendenz der Aura und weist auf deren technische und soziale Ursache hin. Daß die Reproduktionstechnik eine grundsätzlich neue Stufe erreicht habe, mache die technische Ursache aus; und für die soziale sei charakteristisch, daß Massen, die dem Bannkreis der Autorität entkommen seien und alles aus der Nähe und mit neuen Augen erfahren wollten, auf die gegenwärtige Bühne der Geschichte getreten seien. Abgesehen davon, daß hier die Aura der ersten Photographien nicht erwähnt wird, ist dieser Gedankengang fast derselbe wie in der „Kleinen Geschichte“

„Aura“ bezeichnet hier eine vage, doch zugleich autoritativ zwanghafte Atmosphäre, die sich um ein Ding ausbreitet, das religiös verehrt oder ästhetisch bewundert wird. Sie ist eine Art der Hülle, von der wir den Gegenstand befreien müssen, wenn wir ihn mit frischem Blick wahrnehmen wollen. Ist der Gegenstand auratisch verhüllt, dann soll—nach Benjamin—die Rezeption hauptsächlich „in der Zerstreuung“ liegen, welche jede Art „Einfühlung“ desavouiert. Wenn wir diese Haltung einnehmen könnten, werde sich jedes Kunstwerk für uns in ein Lehrstück verwandeln.

Eine Frage bleibt aber, auf die ich aufmerksam machen möchte. Deutet Benjamin nicht zumindest die Möglichkeit echter Aura auch bei Werken moderner Kunst an? Ich meine damit natürlich nicht jene Pseudo-Aura, die die Verkäufer emsig produzieren und die wir, ihre Kunden, so gern konsumieren. Im vorigen Zitat hieß es: „Ernst und Spiel, Strenge und Unverbindlichkeit treten in jedem Kunstwerk verschränkt auf, wenn auch mit

Anteilen sehr wechselnden Grades. Damit ist schon gesagt, daß die Kunst der zweiten wie der ersten Technik verbunden ist.“ Nach dieser Aussage, die mir einleuchtet, wäre also anzunehmen, auch in der Gegenwart könne die Kunst Aura besitzen—wie die Kunst von einst, jetzt allerdings als Moment des Spiels.

Ist die Aura in diesem Fall auch nur etwas Veraltetes, das durch Kritik „zertrümmert“ werden soll? Oder: könnte sie, abgelöst von Autorität, in der Gegenwart neu lebendig werden? Wenn sie wirklich überleben könnte, bliebe die Frage, ob das dann immer noch dieselbe Aura wäre. Aber müßte man dann nicht über etwas sprechen, was sich von der alten Aura qualitativ unterschiede? —Auf diese Frage geht Benjamin hier, wie es scheint, noch nicht explizit ein.

Doch macht er Andeutungen. Im letzten Abschnitt des Aufsatzes betont er die Tatsache, daß wir „gewisse Aufgaben in der Zerstreuung bewältigen“ können. Nach ihm rezipieren wir ein Ding „auf doppelte Art“: durch Gebrauch und durch Wahrnehmung. „Oder besser gesagt: taktil und optisch.“ (I 504) Während die optische Rezeption Fähigkeit zur Kontemplation erfordert, erfolgt die taktile Rezeption „nicht sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit als auf dem der Gewohnheit“. Und „die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.“ (I 505)

Die neue Art „Gewöhnung“, die nicht mehr durch irgendeine Autorität gesteuerte träge Erlebnisse, sondern solche Erfahrungen voraussetzt, die man eher dem Unerwarteten, ja Schockierenden verdankt, ermöglicht es uns, im spielerischen Verhalten oder in der „Zerstreuung“ ein Ding unbefangen—taktil *und* optisch—wahrzunehmen.

Dieser Gedanke erinnert mich an ein Fragment Benjamins, worin die „Aura

der Gewöhnung“ erwähnt wird. Auch darauf kommen wir zurück.

3

Zum dritten und—soweit bekannt ist—letzten Mal begegnet uns bei Benjamin der Begriff der Aura in dem Aufsatz „Über einige Motive bei Baudelaire“ (1939), diesmal in ziemlich geänderter Gestalt.

Inzwischen hatten sich nämlich zwei kritische Stimmen gegen seinen Aura-Begriff erhoben. Adorno fand den Begriff der Aura, wie er im „Kunstwerk“-Aufsatz entwickelt wird, nicht „dialektisch“ genug. Benjamin lasse die zu rettende positive Seite der Aura aus den Augen, indem er ihre negative Seite allzu sehr hervorhebe. Brecht widersprach aus einem anderen Grund. Er meinte, Benjamins Denk- und Darstellungsweise grenze an Mystik. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Benjamin die Bedenken beider Männer, von deren Urteil er viel hielt, bei seinen erneuten Ausführungen über die Aura in Betracht gezogen hat.

In den letzten beiden Teilen des Aufsatzes bemerkt Benjamin, daß Baudelaire mitten im 19. Jahrhundert, also früher als die meisten anderen Künstler, den Verfall der Aura erkannt und bewußt dagegen poetische Maßnahmen getroffen habe. Wie dann die Aura charakterisiert wird, steht der früheren Darstellung zunächst sehr nahe: sie wird als einmalige Erscheinung von etwas unnahbar Fernem begriffen, und daraus wird ihr „Kultwert“ hergeleitet. Doch fallen hier zwei neue Begriffe auf.

Der erste steht am Anfang des 11. Teils.

Wenn man die Vorstellungen, die, in der *mémoire involontaire* beheimatet, sich um einen Gegenstand der Anschauung zu gruppieren streben, dessen Aura nennt, so entspricht die Aura am Gegenstand einer Anschauung eben der Erfahrung, die sich an einem Gegenstand des Gebrauchs als Übung absetzt. (I 644)

Nimmt man diesen Satz als eine Definition der Aura, so sieht es zunächst so aus, als folge er hier Worten Valéry's, die Benjamin selbst zitiert hat: „Wir erkennen das Kunstwerk daran, daß keine Idee, die es uns erweckt, keine Verhaltungsweise, die es uns nahelegt, es ausschöpfen oder erledigen könnte.“ Doch unterscheiden sich Benjamins und Valéry's Formulierungen in zweierlei Hinsicht voneinander. Erstens beschränkt Valéry das Ding, das etwas an sich hat, was wir mit Benjamin seine „Aura“ nennen könnten, auf das Kunstwerk, während bei Benjamin jeder Gegenstand eine Aura haben kann. Zweitens betont Benjamin, daß es ein Verhalten geben könne, für das die „Erfahrung, die sich an einem Gegenstand als Übung absetzt“, wichtiger sei als die Anschauung der Aura. Mit anderen Worten: bei Benjamin kommt der Aura weder ein autoritatives noch ein objektives Dasein zu. Sie entsteht erst *zwischen* Subjekt und Objekt und hat allein dann echten Sinn, wenn sie uns, statt einer unbegrenzten Anschauung, immer neue Erfahrungen ermöglicht.

Der zweite neue Aspekt ist in einem Satz zusammengefaßt: „Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.“ Die Formulierung erinnert uns an jene Äußerung Benjamins, die Brecht zu heftigem Widerspruch veranlaßte, als Benjamin mit ihm 1938 in Svendborg über Baudelaire sprach. Brecht schreibt in seinem „Arbeitsjournal“ vom 25.7.38: Benjamin „geht von etwas aus, was er aura nennt, was mit dem träumen zusammenhängt (dem wachträumen). er sagt: wenn man einen blick auf sich gerichtet fühlt, auch im rücken, erwidert man ihn (!). die erwartung, daß, was man anblickt, einen selber anblickt, verschafft die aura.“ „Alles Mystik“, urteilt Brecht. Benjamin schreibt jedoch 1939 nicht so „mystisch“. Vermutlich hat er Brechts Einwand berücksichtigt. Wir zitieren nun ausführlicher:

Dem Blick wohnt die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden,

dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird (die ebenso, im Denken, an einen intentionalen Blick der Aufmerksamkeit sich heften kann wie an einem Blick im schlichten Wortsinn), da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu. (...) Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen. (I 646f.)

Die Aura, von der hier die Rede ist, ist also keine „Hülle“, die unseren Blick hemmt; ganz im Gegenteil: sie ermöglicht Erfahrung. „Aura“ ist in diesem Fall also eindeutig positiv verstanden.

Meines Erachtens enthalten diese Sätze in nuce schon jene eigentümliche Denkmethode, die später, in den Thesen „Über den Begriff der Geschichte“, voll entfaltet ist. Damit wir „eine Erscheinung mit dem Vermögen, den Blick aufzuschlagen, belehnen“ können, muß unsere Einstellung zu ihr aktiv/passiv sein. Denn die Aura ist hier die Gesamtheit der „Vorstellungen, die, in der *mémoire involontaire* beheimatet, sich um einen Gegenstand der Anschauung zu gruppieren streben“. Ein Ding, z.B. eine Rüschel, schläft und träumt eingewoben in die Aura. Wenn wir imstande sein können, unbefangen und intensiv etwas anzusehen, so schlägt das Angesehene den Blick auf. Wir werden angesehen (passiv), indem wir ansehen (aktiv). Erst in diesem paradoxen Zugleich ist es möglich, einen Gegenstand frisch und in seiner Aktualität kennenzulernen.—Wenn wir die Sätze so deuten dürfen, können wir sagen, daß die Erkenntnis, von der Benjamin hier spricht, dieselbe ist, in der in Schlaf, in Traum abgesunkene Sachen zur „Jetztzeit“ erwachen.

In seinem Nachlaß findet sich ein Fragment, auf das ich in diesem Zusammenhang aufmerksam machen möchte.

Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser. (V 560)

Auch der Begriff der Spur hat bei ihm wenigstens zwei „Sinnstufen“. In dem bekannten Essay „Erfahrung und Armut“ werden die sentimentalischen Versuche von Kleinbürgern, die eine eigene Spur hinterlassen wollen, lächerlich gemacht, während in diesem Fragment „Spur“ in positivem Sinn gemeint ist, nämlich—wie bei Bloch—als Anlaß einer Erkenntnis bei denen, die auf aktiv/passive Weise einen Gegenstand ansehen.

Kurz: in dem Aufsatz „Über einige Motive bei Baudelaire“ ist die positive Seite der Aura deutlicher vorgekehrt. Ist es die Antwort auf Adornos Kritik? Jedenfalls wird die „Aura“ jetzt auf einer neuen Sinnstufe gesehen.

Wir müssen also, wollen wir diesem Benjaminschen Zentralbegriff gerecht werden, seine Sinnstufen-Pluralität ins Auge fassen. Wenn wir nicht ihre Differenzen und Wechselbezüge analysieren, tapen wir notwendig im Dunkeln.

4

Es ist bekannt, daß das Wort Aura oft, besonders von Theosophen, benutzt wurde, als Benjamin diesen Begriff in seine Ästhetik eingeführt hat. Und wir wissen aus dem Protokoll seines Haschischversuchs Anfang März 1930, daß er heftige Abneigung gegen den üblichen Gebrauch des Wortes hegte. Es scheint mir daher fast selbstverständlich zu sein, daß der Begriff für ihn zunächst fast nur negative Konnotationen hatte.

Die erste Sinnstufe des Begriffs der Aura bei Benjamin ist etwas, was das Kunstwerk oder das Ding mit seiner Autorität der Einmaligkeit als Atmosphäre umgibt: eine Atmosphäre unnahbarer Ferne. „Aura“ in diesem Sinn ist seit dem vorigen Jahrhundert mehr und mehr verloren gegangen. Die Entwicklung der Reproduktionstechnik vernichtete allmählich die Einmaligkeit des Dinges, und zugleich bedrohte das Verlangen der modernen Massen, alles in die Nähe zu rücken, jene auratische Ferne. Es war Baudelaire, der sich als erster des Verfalls der Aura vollauf bewußt gewesen ist. „Es ist entscheidender Wert auf Baudelaires Bemühung zu legen, desjenigen Blicks habhaft zu werden, in dem der Zauber der Ferne erloschen ist.“ (V 396)

Freilich lebte Baudelaire noch in der Übergangsperiode. Obwohl er den Zauber der Ferne ablehnte, litt er zugleich unter dem Fehlen der Aura. Daher sein „spleen“ und hin und wieder sein paradoxer Versuch, „an der Ware die ihr eigentümliche Aura zur Erscheinung zu bringen“: ein Versuch, der „sein Gegenstück in dem gleichzeitigen“ bürgerlichen Versuch hatte. (cf. I 671)

Die Bürger versuchten auf sentimentale Art, die Aura zu konservieren. Eine Aura, welche in den Augen derer auftaucht, die in der Warenwirtschaft eine Einfühlung in den Tauschwert (einerseits durch den Starkult, andererseits durch den Konsumentenkult) versuchten, ist nach Benjamin falsch. Die zweite Sinnstufe des Begriffs der Aura hat mit dieser Pseudo-Aura zu tun.

Die Pseudo-Aura haften nicht nur Werken an, die von Anfang an als Waren hergestellt werden. Auch die „reine“ Kunst sei degeneriert, welche die alte Aura zu erhalten trachte. Denn unter den modernen Verhältnissen, in denen sich alles notwendig in Ware verwandle, müsse ein „auratisches“ Kunstwerk, gegen seinen Willen, zu einem Werk „fünften Ranges“ werden. Als Beispiel für Künstler, welche die Situation nicht begriffen und das Auratische bis zum

Unwesen forcierten, führt Benjamin Künstler des Jugendstils an. Dessen Möglichkeit sei schon vor seiner Entstehung von Baudelaires Prosastück „Perte d'auréole“ der Todesstoß versetzt worden.

Die Bedeutung des Stückes „Perte d'auréole“ kann nicht überschätzt werden. Es ist zunächst darin von außerordentlicher Pertinenz, daß es die Bedrohung der Aura durch das Chockerlebnis zur Geltung bringt. (...) Außerordentlich durchschlagend ist weiter der Schluß, der die Schaustellung der Aura weiterhin zu einer Angelegenheit von Poeten fünften Ranges macht. (V 474f.)

Die Aura der ersten Sinnstufe befinde sich, ob nun als die alte, autoritative oder als die durch ein glückliches Zusammentreffen von Technik und sozialer Situation entstandene, inmitten eines unaufhaltsamen Verfallsprozesses. Und alle Versuche, diesen Prozeß aufzuhalten oder zumindest irgendeinen Ersatz für die Aura in der Warenwelt zu schaffen, brächten—gesehen unter dem Aspekt der zweiten Sinnstufe—nichts als Pseudo-Aura hervor. Unter unserem Gesichtspunkt ist Aura in beiden Fällen eine vorgegeben vorhandene Hülle, die—nach Benjamin—abgerissen werden muß, auch wenn sie manchmal noch einen gewissen Charme ausstrahlt. „Die Rezeption großer, vielbewunderter Kunstwerke ist ein *ad plures ire*.“ (V 588)

Trotzdem kennt Benjamin auch die Erfahrung einer anderen Art Aura. Diese verdankt sich weder dem Alter noch der Einmaligkeit, auch nicht der Neuheit (im letzteren Fall handle es sich um eine Pseudo-Aura, wie die Warenwelt sie hervorbringe). Die „andere“ Aura hat vielmehr mit der besonderen Erfahrung eines Menschen zu tun, für den sich die Aura in Hinblick auf die erste und die zweite Sinnstufe schon verflüchtigt hat und für den die Erinnerung an die Kindheit einen besonderen Sinn hat, die Erinnerung an eine Zeit, in der er mit der Welt noch mehr taktil als optisch

verkehrte. Für ihn ist diese Erinnerung einem unvollendeten Traum ähnlich. Benjamin hat nur einmal—in einem Fragment—eine solche Erfahrung charakterisiert, und zwar mit einem paradox wirkenden Ausdruck: Erfahrung der „Aura der Gewöhnung“.

Daß zwischen der Welt der modernen Technik und der archaischen Symbolwelt der Mythologie Korrespondenzen spielen, kann nur der gedankenlose Betrachter leugnen. Zunächst wirkt das technisch Neue freilich allein als solches. Aber schon in der nächsten kindlichen Erinnerung ändert es seine Züge. Jede Kindheit leistet etwas Großes, Unersetzliches für die Menschheit. Jede Kindheit bindet in ihrem Interesse für die technischen Phänomene, ihrer Neugier für alle Art von Erfindungen und Maschinerien die technischen Errungenschaften an die alten Symbolwelten. Es gibt nichts im Bereiche der Natur, das solcher Bindung von Hause aus entzogen wäre. Nur bildet sie sich nicht in der Aura der Neuheit sondern in der der Gewöhnung. In Erinnerung, Kindheit und Traum. (V 576)

Eine Aura dieser Art läßt also nicht nur ein Kunstwerk spüren. Es sind ganz unterschiedliche Dinge, die in der Erinnerung wie Träume auftauchen. Nach Benjamin sind nur Kinder imstande, „die neue Welt in den Symbolraum einzubringen. Das Kind kann ja, was der Erwachsene durchaus nicht vermag, das Neue wiedererkennen. Uns haben, weil wir sie in der Kindheit vorfanden, die Lokomotiven schon Symbolcharakter.“ (V 493) Der Bilderschatz Benjamins verdankt den Passagen, an die er schon als Kind gewöhnt war, wohl mehr als den Lokomotiven. Während der Erwachsene „nur die neue, elegante, moderne, kesse Seite“ der Dinge sieht und sich leicht der Herrschaft der Aura auf der zweiten Sinnstufe unterwirft, entdeckt das Kind alles neu und sieht es zugleich in der Aura der Gewöhnung. Ihm ist alles

zwar geheimnisvoll, aber vertraut. Alles beherbergt das noch nicht Gesprochene: Traum, Trauer und Hoffnung. Ist es nicht unsere Aufgabe, besser: unsere Chance, daß wir, die wir einmal Kinder waren, solches noch nicht Gesprochene—Traum, Trauer, Hoffnung—in die Gegenwart erwachen lassen?

Was Benjamin nur einmal „die Aura der Gewöhnung“ nennt, erinnert uns nun nicht nur an seinen Gedanken über die taktile Rezeption, sondern auch an die Kennzeichnung der Aura in dem Aufsatz „Über einige Motive“. Ich möchte im Blick auf diesen Komplex eine dritte Sinnstufe des Begriffs der Aura bei Benjamin konstruieren.

Sie eindeutig zu bestimmen, ist schwierig. Denn „Aura“ wird in „Über einige Motive“ im Blick auf alle drei Sinnstufen gesehen. Einerseits verlangt Benjamin von uns, daß wir unseren Blick—gemäß der ersten wie der zweiten Sinnstufe—nicht „anschauend“, sondern „taktil“ auf die Aura richten, wodurch deren vorhandene Ferne eliminiert werde. Andererseits beansprucht er, daß unser Blick die Aura im Sinn einer dritten Stufe heraushebt und sie, sozusagen als „einen heimlichen Index“ (cf. I 693), in Dienst nimmt, sodaß ein dahinter zu zitierender „Sinn“ zu ahnen ist, erweckt wird und hervortritt.

Meine These ist: Aura auf der dritten Sinnstufe entsteht—auf den ersten Blick paradoxerweise—erst dann, wenn man sich ihres Verfalls hinsichtlich der ersten Sinnstufe bewußt ist und sie zugleich hinsichtlich der zweiten immer erneut und radikal ablehnt, da sich Aura in dem letzteren Fall in all ihren Formen in der gegenwärtigen Gesellschaft unweigerlich allerseits wie von selbst einstellt. Mit anderen Worten: die dritte Sinnstufe der Aura ist gleichsam die Aura ohne Aura. Ohne unnahbare Ferne, ohne Autorität: dennoch ist sie etwas, was sich in sich selbst noch nicht voll bewußten Erinnerungen birgt, in noch nicht gestillter Trauer und in noch nicht erwachten Träumen und was darauf wartet, daß wir versuchen, es mit „einer schwachen

messianischen Kraft“ zu erspüren, um es zu erfahren, zu erkennen und zu aktualisieren. (cf. I 694)

Mit Brecht könnten wir aber Benjamin fragen: ist es überhaupt notwendig, daß wir das Wort „Aura“ auf dieser dritten Sinnstufe noch verwenden? Ich meine, der Anspruch einer derart positiv gewerteten Aura, daß wir zusammen mit den Dingen, deren „Hülle“ entschält worden ist, die „Jetztzeit“ konstruieren sollen, wird von Benjamin selbst klarer und besser in den Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ ausgesprochen, in denen er ohne das Wort „Aura“ auskommt.

Hat Benjamin in seinem letzten Lebensjahr schließlich darauf verzichtet, das Wort „Aura“ zu verwenden? Von Anfang an galt für ihn die „echte“ Aura als etwas schwer Definierbares. Anfang 1930 schrieb er, die Aura ändere sich „durchaus und von Grund auf mit jeder Bewegung, die das Ding macht, dessen Aura sie ist“. (VI 588)

Zweifellos gab und gibt es in der Vergangenheit und in der Gegenwart mancherlei „unvollendete“ Bewegungen der Dinge und der Menschen um uns, und sie fordern, daß man ihrer ansichtig wird. Auch wir selber bewegen uns natürlich, während unser Blick Bewegungen erfaßt, so unaufhaltsam in die Zukunft getrieben wie jener „Engel der Geschichte“. (cf. I 697f.) Es wäre demnach unsere Aufgabe, daß wir, auch der eigenen Bewegung bewußt, manche noch namenlosen Bewegungen sowohl schauend („optisch“) wie anfassend („taktil“) erfahren. Ist es dabei aber nicht gleichgültig, ob man etwas „Aura“ nennt, was dann auf das „Wechselgespräch“ zwischen Subjekt und Objekt anregend wirkt, wenn wir, bei unserer Bewegung „einem unwiederbringlichen Bild“ belegend, innehalten und uns diesem gegenüberstellen? Dieses Bild droht „mit jeder Gegenwart zu verschwinden, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte“. (I 695) Es wäre also unsere Sache, die im Bild „gemeinte“ Gegenwart zu erfassen und es in der „Jetztzeit“ zu aktualisieren. Doch dazu brauchen wir keinen irgendwie vorgegebenen Begriff der Aura mehr; denn

dieser würde allzu leicht zu einem festen Rahmen, der das Bild als ein fertiges „Kunstwerk“ fixieren könnte.

Meines Erachtens können wir jetzt sagen, daß dem Begriff der Aura schon „die Last vom Rücken genommen“ wurde und er—so gesehen—„nicht so wichtig“ ist. (cf. II 438)

II Der Begriff der Aura bei Theodor W. Adorno

Das Phänomen der Aura ist zum Schlechten geworden,
wo es sich setzt und dadurch fingiert.

(73)

In dem Brief an Benjamin vom 18.3.1936 schreibt Adorno über den „Kunstwerk“-Aufsatz, seine „volle Bejahung“ gelte dessen Grundrichtung, „der dialektischen Selbstauflösung des Mythos, die hier als Entzauberung der Kunst visiert“ werde. Als „bedenklich“ erscheine ihm aber, daß Benjamin „jetzt den Begriff der magischen Aura auf das autonome Kunstwerk umstandslos“ übertrage und dieses damit „in blanker Weise der gegenrevolutionären Funktion“ zuweise.

Nach Adorno hat also Benjamin den Begriff der Aura nicht dialektisch genug gehandhabt. Benjamin betone allzu sehr das negative Moment des Begriffs, während das positive, das zu „rettende“ Moment, geringgeschätzt werde.

Adorno behauptet dagegen, „daß die Mitte des autonomen Kunstwerks nicht selber auf die mythische Seite gehört, sondern in sich dialektisch ist: daß sie in sich das Magische verschränkt mit dem Zeichen der Freiheit“. Mit anderen Worten: sie trage „die Wundmale des Kapitalismus“ und enthalte zugleich „Elemente der Veränderung“. Was Adorno postuliert, ist „demnach ein Mehr an Dialektik“.

In diesem Brief deutet Adorno seine eigene „dialektische“ Sicht des Begriffs

Aura nur vage an. Sie ist auch, wie es scheint, in den späteren Manuskripten zur „Ästhetischen Theorie“ nicht so deutlich formuliert. Auch hier knüpft sein Gedankengang zunächst an seine frühere Auseinandersetzung mit Benjamins „Kunstwerk“-Aufsatz an.

Nach Adorno sollten aus Benjamins Theorie wenigstens zwei Schwachstellen beseitigt werden: erstens die These, der Verfall der Aura sei durch die Entwicklung der Reproduktionstechnik verursacht worden; zweitens die Behauptung, in der Moderne habe der „Ausstellungswert“ des Kunstwerks den „Kultwert“ abgelöst.

Erstens habe—so Adorno—die Entwicklung der Reproduktionstechnik die Kunst nicht wesentlich geändert.

Evident ist der qualitative Sprung zwischen der Hand, die ein Tier auf die Höhlenwand zeichnet, und der Kamera, die Abbilder an unzähligen Orten gleichzeitig erscheinen zu lassen gestattet. Aber die Objektivation der Höhlenzeichnung gegenüber dem unmittelbaren Gesehenen enthält schon das Potential des technischen Verfahrens, das die Ablösung des Gesehenen vom subjektiven Akt des Sehens bewirkt. Jedes Werk, als ein vielen zubestimmtes, ist der Idee nach bereits seine Reproduktion. (56)

Zweitens sei der sogenannte Ausstellungswert nur eine imago des Tauschprozesses.

Der „Ausstellungswert“, der da den auratischen „Kultwert“ ersetzen soll, ist eine imago des Tauschprozesses. Diesem ist Kunst, die dem Ausstellungswert nachhängt, zu Willen. (73)

In der Sicht Adornos wird daher Benjamins eigene Theorie nicht zur Ent-

zauberung des Kunstwerks, die sie eigentlich bezweckt, beitragen, sondern lediglich zu dessen Entkräftung; undialektisch wolle sie nicht nur den „Kultwert“ der Aura, sondern diese selbst als etwas Irrationales „zertrümmern“.

Zweierlei ist es, Irrationales—die Irrationalität der Ordnung wie der Psyche—künstlerisch zu manifestieren, zu formen und damit stets in gewissem Sinn rational zu machen, oder Irrationalität zu predigen, wie es stets fast mit Rationalismus der ästhetischen Mittel, in plump kommensurablen Oberflächenzusammenhängen zu geschehen pflegt. Dem dürfte Benjamins Theorie über das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit nicht ganz gerecht geworden sein. (...) Durch die weiten Maschen jener der Abbildlichkeit zuneigenden Ansicht rutscht das kultischen Zusammenhängen seinerseits opponierende Moment dessen, wofür Benjamin den Begriff der Aura einführt, das fernrückende, gegen die ideologische Oberfläche des Daseins kritische. Das Verdikt über die Aura springt leicht über auf die qualitativ moderne, von der Logik der gewohnten Dinge sich entfernende Kunst und deckt dafür die Produkte der Massenkultur, denen der Profit eingegraben ist. (89f.)

Die Aura habe demnach ein fernrückendes, gegen die ideologische Oberfläche des Daseins kritisches Moment und könne daher dem Kultischen gegenüber kritisch wirken. Dabei übersieht Adorno freilich, daß die Aura dem Kultischen auch unkritisch dienen kann, insofern sie Autorität beansprucht. Ist seine Formulierung nicht selber undialektisch? Seine Bemerkung über die sogenannte Massenkultur ist es, wie mir scheint, auch.

Jedenfalls verurteilt er jene Tendenz der modernen Massen, die Benjamin gerade geschätzt hat: die Tendenz, alles in die Nähe zu rücken, um es frisch und unbefangen zu erfahren.

Die Distanz des ästhetischen Bereichs von den praktischen Zwecken erscheint innerästhetisch als Ferne der ästhetischen Objekte von dem betrachtenden Subjekt; wie die Kunstwerke nicht eingreifen, so kann es nicht eingreifen in jene, Distanz ist die erste Bedingung der Nähe zum Gehalt der Werke. Im Kantischen Begriff der Interessenlosigkeit, der vom ästhetischen Verhalten fordert, es solle nicht nach dem Objekt greifen, nicht es verschlingen, ist das notiert. Die Benjaminsche Definition der Aura hat dies innerästhetische Moment getroffen, jedoch einem vergangenen Stadium zugeordnet und für das gegenwärtige der technischen Reproduzierbarkeit als ungültig erklärt. (...) Ferne ist als Phänomen, was an Kunstwerken deren bloßes Dasein transzendiert; ihre absolute Nähe wäre ihre absolute Integration. (460)

In dieser Weise bewertet Adorno die Aura derart positiv, daß er sie auch noch für das moderne echte Kunstwerk für konstitutiv hält.

Selbstverständlich ist sich auch Adorno der Ausbreitung des Pseudo-Auratischen in der Gegenwart voll bewußt. Wenn er nicht nur die „autonome“ Kunst, sondern auch die Unterhaltungskunst in die Betrachtung einbezieht, wird der Gedankengang recht kompliziert.

Keineswegs ist die entwürdigte, erniedrigte und dirigistisch verwaltete Kunst der authentischen gegenüber eine ohne Aura: der Gegensatz der antagonistischen Sphären muß permanent als Vermittlung der einen durch die andere gedacht werden. In der gegenwärtigen Situation ehren die Werke das auratische Moment, die seiner sich enthalten; seine zerstörende Konservierung—seine Mobilisierung für Wirkungszusammenhänge im Namen von Stimmung—ist in der Amüsiersphäre lokalisiert. (...) Aura wird geschluckt wie die sinnlichen Einzelreize,

als die Einheitssoße, mit der die Kulturindustrie jene und ihre Erzeugnisse insgesamt begießt. (460f.)

Die Aura als „Einheitssoße“ lehnt er natürlich ab. Für ihn haben nur die Versuche einiger „autonomer“ Künstler Glanz, die sich des auratischen Moments enthalten, gerade um es zu ehren. Dagegen werde eine undialektische „Zertrümmerung“ der Aura nur eine „Entkunstung der Kunst“ herbeiführen.

Nicht nur das Jetzt und Hier des Kunstwerks ist, nach Benjamins These, dessen Aura, sondern was immer daran über seine Gegebenheit hinausweist, sein Gehalt; man kann nicht ihn abschaffen und die Kunst wollen. Auch die entzauberten Werke sind mehr, als was an ihnen bloß der Fall ist. (73)

Adornos Anliegen ist es, die Aura nicht als Entstehungsort der Zauberkraft, sondern als Triebkraft der entzaubernden Kritik bestehen zu lassen. In diesem Sinne stimmt es mit Benjamins Absicht überein. Doch sucht Adorno, im Gegensatz zu diesem, den Ort, wo die Aura neu und sinnvoll wiedererstehen könne, allein in der autonomen Kunst, etwa in Celans Poesie.

Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen. Ihr Wahrheitsgehalt selbst wird ein Negatives. Sie ahmen eine Sprache unterhalb der hilflosen der Menschen, ja aller organischen nach, die des Toten von Stein und Stern. Beseitigt werden die letzten Rudimente des Organischen; zu sich selbst kommt, was Benjamin an Baudelaire damit bezeichnete, daß dessen Lyrik eine ohne Aura sei. (477)

Wir können hier schon vermuten, daß die Aura, welche Adorno „retten“ will, schwer zu bestimmen ist: gleichsam eine Aura ohne Aura. Ich würde das Wort „Aura“ hier gar nicht mehr benützen. Adorno selbst ersetzt es an einer wichtigen Stelle durch den sonderbaren Ausdruck „Knistern“.

Benjamin hat, unter der Thematik der Aura, deren Begriff der vermöge ihrer Geschlossenheit über sich hinausweisenden Erscheinung recht nahekommt, darauf aufmerksam gemacht, daß die mit Baudelaire einsetzende Entwicklung die Aura, etwa als „Atmosphäre“, tabuiert; schon bei Baudelaire wird die Transzendenz der künstlerischen Erscheinung bewirkt und negiert in eins. Unter diesem Aspekt bestimmt sich die Entkunstung der Kunst nicht allein als Stufe ihrer Liquidation sondern als ihre Entwicklungstendenz. Dennoch ist in der mittlerweile sozialisierten Rebellion gegen Aura und Atmosphäre jenes Knistern nicht einfach untergegangen, in dem das Mehr des Phänomens gegen dieses sich bekundet. Man braucht nur gute Gedichte von Brecht, die sich verhalten, als ob sie Protokollsätze wären, mit schlechten von Autoren zu vergleichen, bei denen die Rebellion gegen das Poetisierende ins vor-Ästhetische zurückschlägt. Das in der entzauberten Lyrik Brechts von simplistisch Gesagtem Grundverschiedene macht ihren eminenten Rang aus. (122f.)

Es ist interessant zu sehen, wie Adorno Unterstützung bei Brecht sucht, den er bekanntlich nicht so sehr mochte. Jedenfalls will er am modernen „echten“ Kunstwerk unbedingt etwas Auratisches wahrnehmen, allerdings gewissermaßen etwas Auratisches ohne Aura: die entzauberte Aura. Nur in einer solchen befinde sich der Reflex des im Kunstwerk zu objektivierenden Menschlichen. Wenn sich die Kunst heute dennoch nicht der „Allergie gegen

die Aura“ entzöge, wäre diese Allergie „ungeschieden von der ausbrechenden Inhumanität“. (158)

Da nach Adorno die Aura als Reflex des Menschlichen zugleich etwas Fernes ist, „was an Kunstwerken deren bloßes Dasein transzendiert“, ist sie, wie wir sahen, zwar schwer zu definieren. Trotzdem müsse sie letztlich begreiflich und erklärbar sein—aus der Konstruktion, aus dem Zusammenhang der zahlreichen Momente eines Kunstwerks. Adorno verbindet sie daher mit der künstlerischen Technik.

Was hier Aura heißt, ist (...) ein Enteilendes, Flüchtiges, das—und das konnte zu Hegels Zeit kaum gedacht werden—dennoch zu objektivieren ist, nämlich in Gestalt der künstlerischen Technik. Das auratische Moment verdient deshalb nicht den Hegelschen Bannfluch, weil die insistenteren Analyse es als objektive Bestimmung des Kunstwerks erweisen kann. (408f.)

Wenn das auratische Moment auch objektiv analysierbar ist, es ist noch immer schwierig, es auf den Begriff zu bringen. So erklärt sich vielleicht die etwas unsichere Gedankenführung der folgenden Stelle.

Der erfahrene Blick, der über eine Partitur, eine Graphik geht, versichert, mimetisch fast, vor aller Analyse sich dessen, ob das objet d'art Metier hat, und innerviert sein Formniveau. Dabei darf es nicht bleiben. Es bedarf der Rechenschaft über das Metier, das primär wie ein Hauch, eine Aura der Gebilde sich darstellt, in sonderbarem Widerspruch zu den Vorstellungen der Dilettanten vom künstlerischen Können. Das auratische Moment, das, paradox scheinbar, dem Metier sich verbindet, ist das Gedächtnis der Hand, die zart, liebko-send fast über die Konturen des Gebildes fuhr und sie, indem sie sie ar-

tikulierte, auch milderte. (318)

Was Adorno hier über das „Metier“ sagt, erinnert uns irgendwo an Benjamins Ausführungen über die „Aura der Gewöhnung“. Die Gewöhnung als Gesamtheit all der frischen Erfahrungen, die erst möglich ist, wenn ein Schock-Erlebnis die konventionelle autoritative Aura zertrümmert hat, und „Metier“, wie es hier verstanden ist, haben wohl etwas Gemeinsames.

Freilich ist hier erneut zu fragen, ob sich die Verwendung des Wortes „Aura“ nicht erübrigt. Folgen wir aber zunächst weiterhin Adornos Ausführungen!

Nach seiner Ansicht gab es niemals so etwas wie eine reflexionslose Kunst. Die alte Kunst sehe für uns schlicht auratisch aus. Sie sei aber ausnahmslos auf der Höhe der jeweils „neuen“ Technik entstanden. „Erinnert sei an die Entdeckung der Luftperspektive (...) oder an die ästhetischen Spekulationen der Florentiner Camerata, aus denen die Oper hervorging.“ (501) Auch die gegenwärtige Kunst werde einmal so „schlicht“ auratisch aussehen können. Es gehe also nicht um die Zertrümmerung der Aura überhaupt, sondern um das Entstehen einer modernen Aura, die sich dem jetzt gerade benötigten Reflektieren und Wissen verdanke.

Diesen Entwurf, nach dem die Aura als notwendig mit dem „Metier“ verbunden vorgestellt wird, halten wir für neuartig. Nach Adorno ist das Metier in der Moderne „grundverschieden von handwerklich-traditionalen Anweisungen“, und schneidet die „Nabelschnur der Tradition“ durch. (71) Es ist vielmehr die Gesamtheit aller Vermögen, die es erfordert, heute ein Werk hervorzubringen, das auf den Namen „Kunstwerk“ Anspruch hat.

Aber mit dieser Erklärung allein entkommen wir nicht dem *circulus vitosus*: Das Kunstwerk, das Aura hat, wird von einem Künstler hervorgebracht, der sein „Metier“ versteht; und das Metier läßt die Aura erscheinen.

Die Aura zu analysieren und das Metier, das diese zu Erscheinung bringt,

klar zu beschreiben, ist—bisher wenigstens—nicht möglich. Wäre es das, so würde jeder etwa wie Kafka schreiben können.

Jedenfalls steht, was bei Adorno „Aura“ heißt, nahe jener „Atmosphäre des Kunstwerks als dessen, wodurch der Zusammenhang seiner Momente über diese hinausweist, und jedes einzelne Moment über sich hinausweisen läßt“; und dennoch ist es ein zu Objektivierendes, „nämlich in Gestalt der künstlerischen Technik“. (408)

Das über sich Hinausweisen des Kunstwerks gehört nicht nur zu seinem Begriff, sondern läßt an der spezifischen Konfiguration jedes Kunstwerks sich entnehmen. Noch wo Kunstwerke, in einer mit Baudelaire einsetzenden Entwicklung, des atmosphärischen Elements sich entschlagen, ist es als negiertes, vermiedenes in ihnen aufgehoben. (...) Ein Kunstwerk schlägt dann dem Betrachter die Augen auf, wenn es emphatisch ein Objektives sagt, und diese Möglichkeit einer nicht bloß vom Betrachter projizierten Objektivität hat ihr Modell an jenem Ausdruck der Schwermut, oder des Friedens, den man an der Natur gewinnt, wenn man sie nicht als Aktionsobjekt sieht. (...) Die Schwelle zwischen der künstlerischen und der vorkünstlerischen Erfahrung ist genau die zwischen der Herrschaft des Identifikationsmechanismus und den Innervationen der objektiven Sprache von Objekten. Wie es der Schulfall von Banausie ist, wenn ein Leser sein Verhältnis zu Kunstwerken danach reguliert, ob er mit darin vorkommenden Personen sich identifizieren kann, so ist die falsche Identifikation mit der unmittelbaren empirischen Person das Amusische schlechthin. Sie ist das Herabsetzen der Distanz bei gleichzeitigen isolierenden Konsum der Aura als „etwas Höherem“. (409)

Hier betont Adorno, daß man sich der Herrschaft des Identifika-

tionsmechanismus, des Zaubers, „entschlagen“ und die „objektive“ Sprache der Objekte hervorbringen solle. Was hier „Sprache“ meint, erläutert er anderswo so:

Wodurch aber die daseienden Kunstwerke mehr sind als Dasein, das ist nicht wiederum ein Daseiendes sondern ihre Sprache. Die authentischen sprechen noch, wo sie den Schein, von der phantasmagorischen Illusion bis zum letzten auratischen Hauch, refüsieren. (160)

Demnach kann es auch einen „auratischen Hauch“ als Schein geben. Aber wenn wir diese Aussage im Zusammenhang mit der vorigen Zitation lesen, wird klar, daß die „Sprache“ der Kunstwerke, die Adorno meint, nichts ist, was schon vorgegeben, sondern etwas, das erst in der Richtung zu entdecken ist, in der ein echtes Kunstwerk über sich hinausweist. Und was diese Entdeckung vermittelt, das ist keine scheinbare, sondern eine echte Aura. Darum ist die Aura, wie Adorno sie sieht, immer noch ein Attribut des Kunstwerks, sogar der Gedichte Brechts, von dem Adorno sonst nicht so viel gehalten hat.

Zusammengefaßt, die Aura ist nach Adorno nicht zu „setzen“; sie wird „fingiert“, indem sie „sich setzt“. Sie wird aber vorläufig als Effekt definiert, den ein Kunstwerk durch jenes Metier macht, das rational und zugleich so zart ist wie „das Gedächtnis der Hand“, die „liebkosend fast über die Konturen des Gebildes fuhr“. Sie müsse auf mehr als ein Kunstwerk selber, auf Ferneres, auf eine ferne humane „Sprache“ hinweisen, um „gegen die ideologische Oberfläche des Daseins kritisch“ wirken zu können. Wenn sie nicht kritisch, nicht entzaubernd, sondern nur zauberhaft wirke, sei sie nichts als Pseudo-Aura, wie sie in der Gegenwart von der Kulturindustrie überall produziert werde.

Nach all dem können wir—vorläufig—sagen, daß Adornos Begriff der

Aura demjenigen Benjamins ähnlich ist, den wir in Sicht der dritten Sinnstufe charakterisiert haben. Da Adorno manches von Benjamins „Kunstwerk“-Aufsatz, wenn auch mit kritischen Einwänden, übernommen hat, braucht man sich über diese Ähnlichkeit nicht zu wundern.

In einigen Punkten läßt sich aber Adornos Gedankengang deutlich von dem Benjamins unterscheiden. Erstens gesteht er das „Metier“, das die Aura vermittelt, nur dem Künstler zu. Daher ist für ihn die Aura ein Attribut des Kunstwerks. Dagegen ist bei Benjamin die Aura etwas, das erst *zwischen* Subjekt und Objekt zustande kommt.

Zweitens zeichnet sich nach Adorno nur die sogenannte autonome Kunst durch die Aura aus. Die Volkskunst sieht er kaum als „echte“ Kunst an. Auch wenn die Massen in der Warenwirtschaft fast zugrundegingen, doch müßte auch von ihnen das analysierbare „Metier“ gelernt werden können. Dennoch scheint er an deren Fähigkeit, spontan zu lernen, zu zweifeln. Benjamin hingegen erkennt keine Beschränkung des Begriffs auf die Kunstwerke, auch hat er Vertrauen zu den Massen.

Drittens will Adorno nicht von der Dialektik von Ferne und Nähe, von Anschauung und taktiler Erfahrung wissen, obwohl er doch den Aufsatz Benjamins für nicht dialektisch genug hält.

Wie unterschiedlich ihre Meinungen über die Aura sind, erhellt z.B. der folgende Satz:

Die von Benjamin interpretierte Fabel Baudelaires von dem Mann, der seine Aureole verloren hat, beschreibt nicht erst das Ende der Aura sondern diese selbst... (132)

Wo Benjamin das Ende der Aura sieht, gerade dort nimmt Adorno sie wahr. Diese ist freilich ähnlich der Aura in Sicht der dritten Sinnstufe, da sie sich des auratischen Moments gerade enthält, sich abmüht, „das Moment des

Der Begriff der Aura bei Benjamin und Adorno

Zaubers loszuwerden“. (504) Aber noch einmal gesagt: brauchen wir hier das Wort und den Begriff überhaupt noch? „Aura“ hat ja für viele noch immer verdächtige Konnotationen. Wenn Adorno dennoch Aura so „setzt“, ist gerade zu befürchten, daß sie sich „dadurch fingiert“.

Anmerkung

Ich zitiere nach den folgenden Ausgaben:

Walter Benjamin, Gesammelte Schriften in 7 Bdn., Fft a/M 1972–1989.

Walter Benjamin, Briefe in 2 Bdn., Fft a/M 1966.

Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 7, 5. Aufl., Fft a/M 1990.